

University of Groningen

Les innocents et les coupables; Essai d'exégese

Gadourek-Backer, Johanna Carina Augusta

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

1963

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Gadourek-Backer, J. C. A. (1963). *Les innocents et les coupables; Essai d'exégese*. s.n.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

CONCLUSION

DERNIÈRES ACTIVITÉS

Après la publication des nouvelles, Camus consacra une grande partie de ses loisirs à la documentation requise pour les *Réflexions sur la guillotine*. Elles parurent en 1957, avec des contributions d'Arthur Koestler et de M. Bloch, dans un volume intitulé *Réflexions sur la peine capitale*.¹ Le livre ne reçut pas l'attention qu'il méritait. Pour sa part, Camus conteste l'exemplarité de la punition, exécutée en cachette, et il insiste sur les hasards qui entrent dans toute sentence. La société s'érige en juge et prononce la condamnation définitive et absolue de l'individu dont la culpabilité est souvent relative, parce que causée en partie par les imperfections de cette société même. Camus reproche à l'Eglise de justifier la peine de mort et de fausser le problème en posant que la véritable sentence est rendue dans l'autre vie. En envoyant l'aumônier au condamné à mort, elle triomphe de lui par la terreur. Pour ses opinions, Camus s'appuie en partie sur ses expériences de journaliste en 1939, lorsqu'il faisait des comptes-rendus des procès. Il termine les *Réflexions* par un plaidoyer. «Il y a une solidarité de tous les hommes dans le malheur. Faut-il que cette solidarité joue pour le tribunal et soit ôtée à l'accusé? Non, et si la justice a un sens en ce monde, elle ne signifie rien d'autre que la reconnaissance de cette solidarité; elle ne peut, dans son essence même, se séparer de la compassion.»²

L'artiste reconnaît pour sienne cette solidarité dans les *Discours de Suède* qu'il prononça à Stockholm et à Upsal lors

¹ Coll. *Liberté de l'Esprit* (Calmann-Lévy).

² pp. 164-165.

de la remise du prix Nobel qui lui échet en 1957.³ L'écrivain, — dit Camus dans les *Discours*, est par définition avec ceux qui *subissent* l'histoire. Il témoigne de sa solidarité en faisant «retentir le silence» et la souffrance d'un prisonnier inconnu. *oudelegan*

— Partagé entre le service de la beauté et celui de la liberté, l'écrivain est un être double qui doit mener à bien sa double tâche. Les discours, qui n'apportent rien de nouveau quant à l'esthétique de Camus, et qui à force d'abstractions ne disent plus grand'chose, parlent surtout de la dualité qui est celle de l'écrivain et de l'art, aux yeux de Camus. Il avait insisté sur cet aspect dès *L'Intelligence et l'échafaud*. Ici, il définit sa position comme suit: «Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous.» *substant*

En 1958, le conflit en Algérie s'envenima. Camus se croyait suspect des deux bords, mais, accablé de reproches pour son silence autant que pour ses paroles, il décida de rassembler dans un troisième volume d'*Actuelles* des textes anciens, tel que son reportage en Kabylie, et quelques déclarations et suggestions plus récentes. Nous nous abstiendrons ici de tout commentaire dans la conviction qu'une étude qui se veut surtout littéraire et qui est faite par une étrangère ne s'y prête guère. Notons toutefois que l'horreur que Camus ressentait devant les atrocités qui se commettaient, et devant la violence en général, ne l'a jamais poussé à défendre la non-violence absolue. Le pacifisme intégral lui semblait mal raisonné et intenable à la longue.⁴ ?

En 1958, Camus écrivit une préface pleine d'ironie amère à *La Vérité sur Nagy*. Il s'opposa avec force au mensonge et prit la défense de l'innocence «même étranglée». *leage*

Camus mit enfin à exécution un projet qu'il chérissait depuis longtemps: l'adaptation à la scène des *Possédés*. Pour la composition il utilisa le roman, la confession de Stavroguine et les Carnets de Dostoïevski. La première eut lieu le 30

³ Les réactions de la presse française furent mêlées. Certains critiques prirent prétexte de cet événement pour reprocher à Camus son «silence» au sujet de l'Algérie. Par bonheur, les réactions positives ne firent point défaut. A l'étranger, les francophiles se réjouirent du prix décerné à Camus, tout en songeant parfois, avec lui, aux mérites de Malraux. *frucht*

⁴ *Combat*, 30 août 1945.

janvier 1959 au Théâtre Antoine avec Pierre Vaneck dans le rôle de Stavroguine.⁵ La pièce fut, avec *Réquiem*, le plus grand succès théâtral de Camus. Peu avant, Malraux lui avait proposé de se charger de la direction d'un théâtre. Camus, qui songeait parfois à fonder un théâtre à Lourmarin et qui débordait d'autres projets, avait promis d'y réfléchir.

Il travaillait en effet à un roman, *Le premier homme*, à un essai, *Le Mythe de Némésis*, et songeait à une pièce sur Don Juan. Il traduisait *El Burlador* de Molina⁶ et aurait aimé porter à la scène *Méphiboseth* de Milosz.⁷ La mort mit fin à ses activités et sa dernière publication fut la Préface aux *Iles*, le recueil de son maître Jean Grenier qui l'avait incité à choisir la carrière d'écrivain.

CONCLUSION

«Sens de mon œuvre: Tant d'hommes sont privés de la grâce. Comment vivre sans grâce? Il faut bien s'y mettre et faire ce que le Christianisme n'a jamais fait: s'occuper des damnés», écrivit en 1943⁸ celui qu'on croyait le prophète de l'absurde. L'œuvre est conçue comme un acte de révolte visant à remplacer le christianisme que Camus qualifia de «doctrine de l'injustice». Dans ses derniers cahiers on lit: «Je n'ai pas trouvé d'autre justification à ma vie que cet effort de création.»

Révolte Nous avons essayé de montrer que la révolte est une réalité dans l'œuvre camusienne dès *Noces* et qu'elle est surtout protestation contre la mort. Ensuite, Caligula veut «la lune», symbole de l'abolition du temps et de la mort. La transfiguration qu'il en espérait ne se réalise pas et l'empereur camusien est un révolté qui devient fou. Dès 1938, révolte et folie sont liées dans l'œuvre de Camus. Cette relation nous semble constante. Diégo définit la révolte comme «une folie claire». En parlant de lui, La Peste dit «L'insensé qui obtient cela meurt évidemment.» Si Diégo n'est pas vraiment dépourvu de raison, le révolté débridé qu'est Nada est «l'idiot». Kaliayev échappe à la folie par la mort, mais il est clair qu'il ne peut pas vivre

⁵ La mise en scène fut de Camus, les décors et les costumes de Mayo.

⁶ Cf. *Carnets*, p. 214, note.

⁷ A. Guibert, «Limpide et ravagé», *Table ronde*, févr. 1962, p. 29.

⁸ IV^{me} Cahier.

ses contradictions. Clamence est un prophète «délirant», révolté qui ne peut accepter ni le monde, ni les hommes ni lui-même. Le renégat est complètement fou. On ne tiendra guère pour révolté Marcel, le mari de Janine dans *La Femme adultère*. Pourtant, dans les rares instants où celui-ci se révolte contre la vieillesse et la mort, il «prend un air buté, le seul air commun de tous ces fous qui se camouflent sous des airs de raison...».⁹ A Daru, révolté contre l'autorité policière, le gendarme dit: «Tu as toujours été un peu fêlé».¹⁰ En 1955, Camus écrit: «La situation de l'incroyant moderne est provisoirement la folie, même tranquille».¹¹

A seize ans, Camus a lu *Les Frères Karamazov*. Plus tard, il a incarné sur la scène Ivan, mort dans la folie. A la même époque, il s'est intéressé à Nietzsche dont l'intelligence sombra dans la folie. Camus, qui alliait à un tempérament de révolté une imagination qu'il a qualifiée de «débridée, sans mesure, un peu monstrueuse»,¹² a-t-il craint de partager ce sort? «La maladie est une croix mais peut-être aussi un garde-fou», a-t-il noté en 1943. Ceux qui ont compris Dostoïevski et Tolstoï et qui ont été fécondés par eux, sont des natures redoutables pour les autres et pour eux-mêmes, dit-il encore.¹³ Il nous semble qu'il a sciemment cherché un frein, dans l'absurde d'abord, dans la mesure ensuite.

L'absurde peut-il être un frein à la révolte? *Noces* et *Caligula* mettent à jour une révolte véhémente. Dans la pièce de théâtre, le révolté cherche à obtenir quelque chose dans l'avenir. L'absurde, tel que l'expose *Le Mythe de Sisyphe*, rend indifférent à l'avenir et enlève par là son tranchant à la révolte. Il s'agit seulement de *maintenir* (la conscience, le défi, etc.), mais pas d'*obtenir*. Meursault avait illustré cette attitude. Nous avons montré qu'à l'époque où il insistait sur l'absurde, Camus s'acharnait à défendre la justice dans sa vie sociale et la «qualité» dans sa vie d'artiste. Nous croyons superflu de revenir sur les contradictions à l'intérieur de l'essai sur l'absurde: on nous accordera sans peine que les conclusions sont voulues. Si Camus insistait tellement sur l'indifférence à l'ave-

Révolte
et absurde

riches-
l'ave-
de
absurde.

⁹ ER, pp. 35-36.

¹⁰ ER, p. 110.

¹¹ *Préf. à Martin du Gard*.

¹² IV^{me} Cahier.

¹³ VII^{me} Cahier.

nir et sur la liberté qui en résulte, c'est qu'il en avait peut-être besoin parce que son enthousiasme pour l'art et sa passion pour la justice présumaient parfois trop de ses forces dans la vie quotidienne.

Certes, nous ne nions pas l'expérience réelle de l'absurde chez Camus. Mais nous pensons qu'il faut le prendre au mot quand il dit dans *L'Homme révolté* que l'absurde fut «une émotion privilégiée» et nous estimons possible qu'il y entre plus de nécessité qu'on ne l'a cru jusqu'ici. Il nous semble que l'œuvre témoigne de la recherche constante et consciente d'un contrepieds contre des tendances excessives, démesurées. En septembre 1949, Camus note: «Le seul effort de ma vie... vivre une vie d'homme normal. Je ne voulais pas être un homme des abîmes. Cet effort démesuré n'a servi de rien. Peu à peu, au lieu de réussir de mieux en mieux dans mon entreprise, je vois l'abîme approcher.» Quelques pages plus loin: «Fin octobre 1949. Rechute. Après une si longue certitude de guérison, ce retour devait m'accabler. Il m'accable en effet. Mais succédant à une suite ininterrompue d'accablancements, il me porte à rire. A la fin, me voilà libéré. La folie aussi est une libération.»¹⁴ A la maladie s'ajoutent la fuite temporaire de sa mémoire et la crise dont on trouve l'écho dans *La Chute*. Les notes des années 1949-1950 attestent un balancement entre le laisser-aller et la maîtrise de soi. C'est à cette époque que Camus rédige *L'Homme révolté* et il n'est pas indifférent de remarquer qu'il se tourne à la fin vers la mesure et la lumière. «Et maintenant la création peut-elle être libre?», se demande-t-il après avoir terminé la rédaction. A partir de 1952, les projets abondent et il se prépare à une nouvelle période de création.

Révolte
et
consentement

C'est dans ces années que la révolte contre la mort se mue en acceptation: «Ce que j'ai si longtemps cherché apparaît enfin: mourir devient un consentement.»¹⁵ «En règle avec la mort, donc invulnérable», telle est l'expérience que Camus utilise dans *La Femme adultère*. Autrefois il s'était dit que le problème de Dieu serait résolu quand celui de la mort le serait. La protestation contre la mort s'inspirait directement de l'amour de vivre qui éclate dans *Noces*. Bien que Camus ait écrit dans *L'Envers et l'endroit* «Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre», on aurait tort de croire qu'il ait débuté par le

¹⁴ VI^{me} Cahier.

¹⁵ *Ibid.*

désespoir. Dans la Préface à la réédition (1954), il reconnaît qu'il n'avait pas encore traversé le temps du vrai désespoir en 1937. Il l'a vécu, nous semble-t-il, à l'époque dont nous venons de parler, en 1949. «Qui pourra dire la détresse de l'homme qui a pris le parti de la créature contre le créateur et qui, perdant l'idée de (sa) propre innocence, et de celle des autres, juge la créature, et lui-même, aussi criminelle que le créateur.»¹⁶ Dès lors une conciliation devient possible. Se libérant de ses tendances au cynisme (qu'il avoue dans ses cahiers) dans *La Chute*, de la servitude de la haine dans *Le Renégat*, Camus semble évoluer dans les autres nouvelles vers l'harmonie et la détente dont il rêvait. L'avant-dernière note du dernier cahier mis à notre disposition (1953) dit « A l'extrémité de cette longue pensée brûle, au loin, le oui total.» Cette vérité est exprimée en 1959 par Stepan à la fin des *Possédés*: «J'ai compris bien des choses, et qu'il ne faut plus nier, rien...»

Dix-sept ans avant, Camus s'était tracé le chemin: «Qu'est-ce que je médite de plus grand que moi et que j'éprouve sans pouvoir le définir? Une sorte de marche difficile vers une sainteté de la négation — un héroïsme sans Dieu — l'homme pur enfin... *L'Etranger* est le point zéro. *La Peste* progrès. Le dernier sera le saint».¹⁷ L'expression «le point zéro» au sujet de *L'Etranger* nous semble confirmer l'évolution telle que nous l'avons esquissée dans notre étude. Caligula s'oppose à Meursault comme le Tout au Rien, avons-nous dit. A la révolte active succède la révolte passive, freinée par l'absurde qui «maintient» sans chercher à rien obtenir, un «point zéro». La lutte active dans *La Peste* est progrès. D'Arrast, dans *La Pierre qui pousse*, approche sans doute le plus du saint qu'imaginait Camus. Il est une sorte de saint de la négation, s'obstinant à ne pas entrer dans l'Eglise, cherchant à obtenir «son propre pardon».

Nous tirons cette dernière expression d'une remarque du Stavroguine camusien. Celui-ci dit à Tikhone que le pardon d'un autre ne l'intéresse pas parce qu'il veut obtenir le sien propre. Ce personnage révèle la soif d'absolu qui est à la base de la négation camusienne: «Pour moi, la foi doit être parfaite ou ne pas être. C'est pourquoi je suis athée.» Nous rappelons

—
Négation et
acceptation
de Dieu

¹⁶ Vme Cahier.

¹⁷ IVme Cahier.

le dialogue des *Justes* où Kaliayev dit: «La foi? Non. Un seul l'avait.» La soif d'absolu, la protestation contre la mort et le mal inspirent la révolte contre Dieu.

«Secret de mon univers: imaginer Dieu sans l'immortalité humaine.» Cette remarque de 1942¹⁸ nous semble témoigner encore d'un effort pour freiner la révolte, pour maintenir l'existence de Dieu en dépit de la réalité abhorrée de la mort. L'œuvre souligne cette évolution. Meursault déclare ne pas croire en Dieu, mais «cela ne veut rien dire». Rieux pense qu'il vaut mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui. Dans *Les Justes*, l'ambiguïté s'accuse. Kaliayev se signe devant l'icône avant de tuer, comme Kirilov avant de se tuer. Ce dernier ne répond pas à Stavroguine qui lui dit «Vous prétendez ne pas croire en Dieu.» Aux questions directes qu'on lui posait, Camus répondait qu'il ne croyait pas en Dieu, mais qu'il n'était pas athée. L'explication de ce paradoxe apparent? Camus n'avait pas la foi parfaite, absolue, la seule qui puisse s'appeler la foi, selon lui, mais il ne niait pas l'existence de Dieu. La révolte n'a d'ailleurs pas de sens sans Dieu, dit *L'Homme révolté* et le Prométhée dans *L'Été* semble accepter la devise de Lucien: «Il me semblait qu'il manquait quelque chose à la divinité tant qu'il n'y avait rien à lui opposer.» Il est intéressant de remarquer que la puissance nucléaire a inspiré à Camus le cri suivant: «On réclame un nouveau Lucifer qui niera la puissance des hommes.»

Refus du
Christianisme

Le Christianisme tel que l'Eglise le professe selon Camus, est une doctrine de l'injustice. Jeune, il repoussa l'Eglise, pour des motifs émotionnels plutôt que doctrinaires, nous semble-t-il. Orphelin de père, hypersensible aux mots, se révolta-t-il contre les termes «mon fils» et «mon père», comme Meursault devant le curé et l'aumônier? L'hypocrisie des pratiquants le choqua (*L'Ironie*) mais elle n'est pas un argument doctrinaire contre l'Eglise. Le manque d'action de l'Eglise dans la misère kabylienne, son attitude lors de la guerre d'Espagne, son acceptation de la peine de mort fortifièrent l'antipathie de Camus et la fournirent de raisons. Dans le problème capital «Victimes ou bourreaux» Camus croyait l'Eglise toujours de connivence avec les victimes. Elle ne favorisait ni la liberté ni la vérité.¹⁹

¹⁸ IV^{me} Cahier.

¹⁹ Cf. *Portrait d'un élu*, *Cahiers du Sud*, 1944, où Camus reproche à

Il a pensé sans doute avec Vigny que «l'ardeur des choses divines est plus grande dans les laïcs que dans les hommes du clergé».

Sur le plan individuel, la fierté de Camus était froissée par l'image de l'homme que l'Eglise lui offrait. «Nous sommes le résultat de vingt siècles d'imagerie chrétienne. Depuis 2000 ans l'homme s'est vu présenter une image humiliée de lui-même». ²⁰ Celui qui perd l'estime de soi devient «chien écumant», est l'opinion que Camus illustre dans *La Chute*. Son œuvre est un plaidoyer pour la dignité humaine. Est-ce à dire qu'il s'en tient à un humanisme pur? Là, l'ambiguïté réapparaît. Il le trouve «court». Son goût de l'absolu et son désir de «ne rien exclure» le porteraient plutôt à faire la part de tout, comme les Grecs, c'est-à-dire aux hommes et à Dieu. Une phrase de 1944 illustre son déchirement: «Il n'y a pas d'autre objection à l'attitude totalitaire que l'objection religieuse ou morale. Si ce monde n'a pas de sens, ils ont raison. Je n'accepte pas qu'ils aient raison. Donc . . . c'est à nous de créer Dieu.»

Incroyant qui ne peut se reposer dans l'incroyance et qui a le respect de la personne du Christ, Camus met au centre de son œuvre des sauveurs laïcs. Caligula échoue dans son effort pour abolir le mal suprême qu'est la mort. *L'Etranger* est un point zéro. Meursault, «un Christ sordide», ²¹ se borne à ne pas ajouter au mal. Jan, dans *Le Malentendu*, est plus actif en voulant apporter le bonheur aux siens, mais il ne persiste pas dans ses efforts. Les personnages de *La Peste* mènent une lutte collective et sans relâche contre le mal qui les frappe sous sa forme de maladie. Les Justes s'attaquent au mal social qui vient des hommes. Les dernières œuvres ramènent la lutte sur le plan individuel, mais alors elle a changé de caractère. Pour saisir cette évolution, il sera utile de reprendre l'œuvre jusqu'au point où la protestation contre la mort se transforme en consentement, et de nous rappeler que le sentiment de la culpabilité joue un rôle décisif à cet égard. Caligula échoue dans son entreprise et se déclare «coupable à jamais». Meursault se sait

Les sauveurs
laïcs

l'Eglise son attitude vis-à-vis de Galilée et de Copernic, restés à l'index pendant trois siècles.

²⁰ IV^{me} Cahier.

²¹ Préface à l'édition scolaire américaine de *L'Etranger* (New Jersey, 1955).

«un peu fautif» envers les hommes et répare la faute commise envers la nature parce qu'il en est responsable. Jan revient pour réparer une faute envers les siens. Tarrou se qualifie de «meurtrier innocent». Les Justes, meurtriers pour avoir combattu le mal social, sont d'opinion qu'un meurtrier vivant n'est jamais innocent. La conclusion de Camus est que tous les vivants, plus ou moins responsables de leur époque, sont coupables. A partir de ce moment-là, les personnages sont résolument en quête de leur propre pardon qu'ils veulent obtenir dans cette vie. Ils se savent coupables, ou bien responsables de leur situation même si celle-ci leur est imposée par un événement extérieur (tel que l'arrivée de l'Arabe chez Daru). Une action est requise de leur part même si le succès n'est pas assuré. La passivité est impuissance et non pas vertu (*Les Muets*). En cas d'échec ou de succès partiel, la mort ne vient plus à propos pour mettre fin à leurs souffrances. Comme le Christ dont parle Clamence, ils doivent continuer. «Lui ira jusqu'au bout. C'est un Christ», dit Stavroguine de Kirilov. De plus en plus, Camus laisse aller ses personnages jusqu'au bout, «jusqu'à leur fin naturelle». Son dernier personnage, d'Arrast, est probablement le sauveur laïc qui obtient son propre pardon: Constructeur de ponts qui vient alléger la misère des pauvres par le travail, il apprend aux notables la valeur du pardon et rachète sa culpabilité européenne en sauvant un Brésilien du naufrage spirituel. Il combat à la fois l'injustice sociale et le manque de générosité de cœur qui est le fléau de l'humanité en s'occupant des damnés (dont il fait partie à ses propres yeux).

L'homme et l'œuvre «Sens de mon œuvre... s'occuper des damnés» — «Rien n'a de sens.» «Créer justifie» — «L'homme absurde n'a rien à justifier.» Nous pourrions multiplier les déclarations contradictoires. L'alternance — phénomène profondément espagnol selon Montherlant²² — caractérise la personne et l'œuvre de Camus. Comme elle s'allie à un tempérament ardent, les oscillations sont grandes. La passion de vivre provoque la protestation contre la mort. A cette révolte véhémence qui épuise l'homme s'oppose le désir de n'être rien. Ce dernier renferme le danger de l'indifférence totale et de l'anéantissement. L'absurde est le premier frein, tant à la révolte qu'à l'autodestruc-

²² Service inutile, p. 85, édit. NRF.

tion. Un frein nécessaire et consciemment choisi. Cependant tout n'est pas absurde, «quelque chose a du sens et c'est l'homme».²³ La fureur qu'il ressent devant l'injustice, devant toutes les injustices faites à l'homme, ferait de Camus un Saint-Just. La justice absolue «dévore», elle est tyrannie. Le remède est dans la défense de la liberté. La liberté absolue tuerait cependant la justice, elle serait la liberté du plus fort. Le deuxième frein imposé est la mesure, «l'ardeur dans le relatif».

L'ardeur du jeune Camus nourrit des activités diverses. Il cherche à améliorer le sort des pauvres, il espère rehausser le prestige de la culture méditerranéenne par ses activités artistiques, il défend les innocents et dénonce la faillibilité de la justice humaine. Vingt-cinq ans plus tard, il croit moins à l'innocence, mais ses activités sont du même genre. Il essaie de fonder une caisse de secours pour les réfugiés politiques espagnols, il exalte dans son œuvre la beauté et la dignité de l'homme et compile avec patience les données pour ses *Réflexions sur la guillotine*. «Ses amis le retrouvaient toujours invraisemblablement fidèle à lui-même», dit M. Emmanuel Roblès.²⁴ Et c'est là peut-être le trait dominant de l'homme: l'alternance se double d'une rare obstination dans la fidélité.

Les deux qualités se retrouvent dans l'œuvre. A la dualité des personnages, à l'ambivalence des images s'allie une grande constance dans les thèmes: Révolte ou acceptation; innocence ou culpabilité; amour ou justice; voilà les dilemmes des héros camusiens. Au fond, ils se réduisent à un seul: Comment être heureux et juste? Nous avons suffisamment insisté sur la dualité des personnages pour nous dispenser d'y revenir ici. L'ambivalence des images et des symboles ne se limite cependant pas à celle que nous avons relevée pour la pierre dans *Le Minotaure*. Le soleil, la mer, l'eau, la pierre, le vent, le sel, les couleurs, et les sons sont des facteurs qui influencent les personnages tantôt en bien, tantôt en mal, qui traduisent leur bonheur ou illustrent leur tragédie. Le soleil fait le bonheur de Meursault ainsi que son malheur. Il symbolise souvent une victoire («le soleil de la peste»; «le soleil d'Austerlitz» dans *Le Renégat*), tandis que l'eau indique une défaite. Le sel récure la ville de Cadix, mais éteint toute vie à Taghâza. Le vent est contraire aux hommes dans *La Peste*, mais leur est propice

²³ Cf. *Lettres à un ami allemand*.

²⁴ Préface à H. Bonnier, *Albert Camus ou la force d'être* (Vitte, 1959).

dans *L'Etat de Siège*. Les sons et les couleurs, positifs dans l'atelier des *Muets*, sont négatifs dans *La Chute*.

Si l'action de ces facteurs sur les personnages est tantôt néfaste, tantôt heureuse, elle se déroule dans un univers qui se distingue par un trait constant, dans le monde clos de l'absurde qui apparaît dès l'échec de la révolte de Caligula: La plage et la cellule de Meursault, l'auberge du *Malentendu*, Oran, Cadix, Amsterdam, Marken, l'autobus de Janine, Taghâza et le village brésilien enserré par les eaux. Ce monde de l'Exil devient celui du Royaume au moment où l'absurde et la négation sont dépassés pour faire place à la conciliation et à l'affirmation, où la culpabilité se mue en innocence. Le monde clos s'élargit alors: les étoiles, la nuit, le vent ou un «bruit spacieux» (*La Pierre qui pousse*) y font irruption. Les personnages atteignent alors à la sagesse grecque du «connais-toi toi-même» ou obtiennent leur propre pardon.

Camus a su échapper au danger de monotonie inhérent à l'univers clos par la variété du style et de la composition. Le style, peut-être naturellement exubérant,²⁵ est volontairement dépouillé par l'écrivain qui se méfie de ses propres capacités. Le grand style est celui qui se soumet, a dit Camus. Chaque fois, le style — comme la composition — est soigneusement adapté au sujet. Pour *L'Etranger*, Camus ne réussit pas entièrement. Les métaphores y sont trop belles pour Meursault. Mais le style sobre des *Muets* est parfait. Il contraste avec celui du *Renégat* qui parle avec une abondance de métaphores impossible à surpasser. Camus fut un artiste des plus exigeants qui renouvelait son style pour chaque nouveau personnage. «La révolte, pour un artiste, consiste à bien dire», était son opinion.²⁶

«Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe?» s'est demandé Camus. «C'est que je pense selon les mots et non selon les idées.»²⁷ «On ne pense que par images.»²⁸ Chez

²⁵ Il est remarquable que Camus note en 1949: «Depuis mes premiers livres [Noces] jusqu'à La Corde et HR, tout mon effort a été en réalité de me dépersonnaliser (chaque fois, sur un ton différent). Ensuite, je pourrais parler en mon nom.» (VI^{me} Cahier). (*La Corde* est le premier titre des *Justes*.)

²⁶ Préface à *Dix estampes originales* de P. Clairin (Paris, Rombaldi, 1946).

²⁷ VI^{me} Cahier.

²⁸ *Carnets*, p. 23.

Camus, les images continuent souvent le raisonnement qui disparaît comme un courant souterrain. Pour comprendre le personnage qui n'exprime plus ses pensées en paroles, mais en images, il faut chercher le vrai sens de la description. Camus désirait concilier l'œuvre qui décrit et l'œuvre qui explique, et donner son vrai sens à la description. Il était d'opinion que, lorsqu' «elle est seule, elle est admirable, mais n'emporte rien». La description parle quand le personnage se tait. Elle est essentielle, car dans ce silence du personnage se cache, le plus souvent, le moment où celui-ci se juge et assume sa responsabilité. On touche alors à ce que le personnage a de plus intime.

«Un homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par celles qu'il dit.» Cette parole du conquérant dans *Le Mythe de Sisyphe* vaut pour les personnages et pour l'auteur dont nous avons voulu analyser le témoignage. Toute analyse est nécessairement incomplète: malgré tous les efforts, elle passe à côté de silences, et elle ne saisit, le plus souvent, que les mots. «Je n'ai vécu que pour que les mots aient un sens et qu'ils fussent aussi des actes.»²⁹ Nous avons visé à ne pas fausser le témoignage des mots. Le lecteur jugera les actes en se rappelant la citation d'Emerson que Camus copia en 1951: C'est le droit de tout homme de se voir jugé et caractérisé d'après sa meilleure influence.

$$\begin{array}{r} 22 \\ \hline 10763 \end{array}$$

²⁹ Phrase dite par Kirilov dans l'adaptation des *Possédés*.